

3. *Деррида Ж.* Рана истины или противоборство языков // Отечественные записки. 2004. №5. С. 68–81.
 4. *Lacan J.* Encore. — Paris, Seuil, 2008. С. 34–35.

С. А. ЛИТВИНОВА

Санкт-Петербургский государственный университет

ВЛИЯНИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ СРЕДЫ ДОМА НА СТИЛЬ ОБЩЕНИЯ

В данной статье рассматривается связь концептуализации архитектуры, стиля и социально-исторических реалий. Пространство, организуемое посредством архитектурных решений, может выступать в различных ролях. Пространство дома оказывается тем материальным и духовным выражением «стиля жизни». Автором рассматриваются различные исторические примеры моды, способов обустройства личного пространства, «жизненного ландшафта». *Ключевые слова:* дом, стиль, образ жизни, социальное устройство, ландшафт

Современный мир — это мир информации, где мерилом всего является нечто неуловимое, ускользающее, мимолетное, где постоянна лишь только переменчивость и нет никакой устойчивости. Человеку, не ощущающему *смысловой опоры*, необходимо занимать какую-либо «жизненную позицию», иметь «точку зрения» для укоренении себя в бытийном пространстве, одним из воплощений которого является Дом. У людей постоянно возникают попытки организовать действительность согласно своему воображению, т.е. конструировать мир в своих мыслях и закрепить это в ближайшем материальном жизненном пространстве — интерьере. В некоем смысле, коммуникация воображаемого мира с миром действительным являет собой создание мира актуального как синтеза этих обоих.

Не столько важен окружающий мир со всеми его составляющими сам по себе, сколько именно ощущение себя в этом мире. Наибольший интерес человек проявляет к миру социальному, функционирующему в режиме постоянной коммуникации явлений культур, где совершаются переходы от мира сигнала к миру смысла.

В процессе коммуникации мы способны принимать роль Другого, дистанцируясь от Я и становясь одновременно субъектом и объектом рассмотрения. Тут происходит отчасти формирование воображаемой социальной реальности [1].

Вещи репрезентируют смысловую нагрузку слова. С этой точки зрения можно рассматривать декорирование как наполнение пространства знаками человеческого присутствия, как самореализацию и самовыражение себя в социальном пространстве и как создание собственной реальности, т.е. коммуникацию воображения и действительности. Вещи же в данном контексте будут являться неким семиотическим текстом для интерпретации по отношению к «зрителю» или «гостю» и символами внутреннего мира «хозяина» или «режиссера-постановщика» сцен своего видимого бытийного пространства.

Архитектура — организация человеческого пространства. По мнению В. В. Прохазерского, она может быть закреплением этого пространства (через заключение его в каркас), а может быть и его оформлением (как оболочки, внутри которой происхо-

дит жизнь). В различные эпохи эти пространственные чувства были различны. В создании этого жизненного окружения человек актуализирует себя, оформляет свое присутствие в мире. Это не внешнее отделение его части, определяемой как своя, и не оболочка, продолжающая тело, каковой является одежда, но это оболочка всего Человека, в которой он создает, разрушает или реконструирует, но всегда производит какие-либо действия со своим внутренним миром [2].

Вещи, находящиеся в доме (телефон, радио, компьютер), становятся продолжением органов чувств, продолжением тела и наполняют дом символами человеческого бытия. Они определяют контуры и очертания жилого пространства, без которых оно бы не существовало. Но объединяются они в это пространство человеком, наделяющим их *символическим, моральным и эстетическим* значением. Пространство становится обитаемым тогда, когда составляющие его вещи обретают моральное значение и знаковость.

Любая архитектурная конструкция, именуемая Домом, подвергается декорированию и украшению, несущего по своей сути исключительно смысловую, а не утилитарную нагрузку. Его цель состоит в создании своего мира внутри возведенных стен, в наполнении его «знаками человеческого присутствия». Подобное оформление Дома задает траекторию и форму движения внутри жизненного пространства, формируя стиль жизни, «ландшафт» данной культуры и составляющих его людей. «Посредством анализа динамики изменения архитектуры и дизайна дома можно проследить динамику цивилизационных процессов и общечеловеческих принципов, реализующихся в „точке пересечения сил мира в человеке“» [3].

«Образ жизни становится тотальным жизненным стилем» [4]. Но прежде чем говорить о стиле жизни, необходимо разобрать само понятие стиля. В большинстве фундаментальных исследований, посвященных проблеме стиля, в основном анализируется уже сформировавшийся стиль в его конечном проявлении и специфике. Основной сущностной характеристикой стиля является целостность, внутреннее единство культуры и человека. Стиль предназначен для того, чтобы быть выразителем и символом духа культуры. Стиль в искусстве и стиль жизни — художественный стиль являет собой «наиболее близкую форму эстетической выразительности». Но, в соответствии с мнением многих исследователей, невозможно абсолютное сближение этих стилей. Единой универсальной закономерности взаимозависимости стиля жизни и стиля в искусстве нет, но то, что она существует, отрицать невозможно.

В работах Е. Н. Устюговой стиль стал *формой существования* человека, в пределах которой «способ действия соответствует способу чувствования и мышления» [5].

Существует два аспекта стиля личности. Один делает стиль «способом переживания жизни» — внутренний, а другой представляет собой рассмотрение стиля как способа репрезентации человека — внешний. Стиль жизни так же есть и «способ конструирования личности и самой жизни» [6].

Типологизация стиля жизни проводится согласно принципу самоопределения и самоидентификации человека и основывается на духовно-ценностной ориентации. Когда стиль культуры трактуется как способ жизненного поведения культурных общностей, тогда стиль культуры становится производным от стиля жизни.

Лучше всего стилевую направленность культуры улавливает художественный стиль. По мнению А. Ф. Лосева, одним из ключевых определений стиля будет являться *стиль как выражение*. Разберем стиль культуры, поведения, жизни, а так же стиль общения в рамках коммуникативного пространства Дома на примере жизни русского дворянства конца XVIII – начала XIX вв., используя материалы Ю. М. Лотмана.

Появление стиля Ампира в начале XIX в. считается новым веянием неоклассицизма, новой волной увлечения античностью. Но если Классицизм ищет основания в античности, преимущественно греческой, то Ампир увлечен «игрой» в античность римскую (везде показались алебастровые вазы с иссеченными мифологическими изображениями, курительницы и столики в виде треножников, курульские кресла, длинные кушетки, где руки опирались на орлов, грифонов или сфинксов). Классицизм разграничивал искусство и жизнь, отделяя их не только в самих художественных произведениях, но и стилях поведения и общения. Но в начале XIX века искусство начинает выступать в роли модели для подражания. Художественные тексты превращаются в программы жизненного поведения.

«На сцене — героизм, в жизни — приличие» — таков девиз классицизма. В период становления ампира театр выплескивается в повседневную жизнь и добавляет сценичности бытовому поведению, под влиянием «принятия роли» появляется двойственность поведения. Одним из проявлений театральности повседневности становится обостренное чувство антракта, условности и игры. В отличие от «нигилиста» 1860-х годов, идеалом которого была верность себе, неизменность жизненного и бытового облика, искренность, одинаковость общественного и домашнего поведения, русскому дворянину начала XIX в. были присущи «прикрепленность» стиля поведения к определенной «сценической площадке», перерывы с минимальной семиотичностью поведения, где можно было бы побыть «самим собой».

Схожим образом дворянский образ жизни подразумевал выбор возможного типа поведения, и, несмотря на регламентированные и негласные нормы поведения, нередко допускал временное отклонение на короткие периоды, стремление к иному — антракту (жизни кулис, табора, народных гуляний), но и это выпадение из общепринятой нормы также было допустимым. Сюжетность, амплуа индивидуального поведения, претензия на историчность собственной личности становились общественной нормой.

Как уже говорилось ранее, в поведении человека XVIII в. в сфере внехудожественной действительности выделялось два пласта: значимое и минимально семиотическое. На стыке эпох эти поведенческие границы сближаются, жест и поза, характерные для знакового «высокого» стиля, переходят в частную жизнь, и теперь уже бытовое поведение разделяется стилистически. Вся эта совокупность форм поведения осуществляется в рамках пространства повседневного существования — Дома.

В работе Ю. М. Лотмана «Художественный ансамбль как бытовое пространство» в рамках рассмотрения предметной расстановки интерьера мы встречаемся с понятием модельной композиции, которое представляет собой некий «язык», «стильный образец», в то время как видимая и жилая комната понимается как «текст», благодаря

интерпретации которого можно делать выводы о разворачивающейся в его рамках коммуникации. Не каждое внутренне пространство помещения может быть «интерьером», как и не каждое помещение «домом», общение «диалогом», а поступок «сюжетным событием». Интерьер, по мнению Ю. М. Лотмана, является «реальным сообщением», непосредственной связью различных вещей и произведений искусства внутри некоторого культурного пространства. В него же вписывается стиль костюма и человеческого общения. Интерьер, включающий в себя «диалоговое» пространство, а не просто знаково-символическое характеризуется таким понятием как «ансамбль», т.е. сочетанием разноплановых вещей, принадлежащим разным эпохам, жанрам и стилям. В «ансамбле» интерьера соседствуют вещи и произведения, не дающие единую символическую картину. Как можно заметить, подобное описание присуще зарождающемуся ампиру (в знаменитом парижском особняке, построенном в 1804–1806 гг., для пасынка Наполеона, интерьеры были оформлены в самых разных стилях, там соединились «помпейские», египетские, римские и даже «турецкие» мотивы, что создало общий «сибаритский характер ампирного интерьера»). Ю. М. Лотман приводит следующую иллюстрацию — описание А. С. Пушкиным подмосковного дворца князя Юсупова:

«Книгохранилище, кумиры, и картины,
И стройные сады свидетельствуют мне,
Что благосклонствуешь ты музам в тишине,
Что ими в праздности ты дышишь благородной.
Я слушаю тебя: твой разговор свободный
Исполнен юности. Влиянье красоты
Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты
И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой.
Беспечно окружась Корреджием, Кановой,
Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них...»

Здесь мы видим весь набор, необходимого для «реального сообщения» и ансамбля разнообразия и непосредственной связи манеры общения с самим пространством, в котором оно происходит [7].

Такому «живому» знаково-символическому интерьеру можно отчасти противопоставить (следуя работам Ж. Бодрийяра) традиционную европейскую буржуазную расстановку вещей, где пространство «загромождено» символами, вещи уникальны, но монофункциональны и согласованы, а также наделены большой смысловой функцией, структурирующей социальную структуру и семейные отношения. Это в большей степени соответствует «модельной композиции», в которой преобладает регламентированное поведение, не выходящее за принятые нормы. Возможно, что «выход за рамки», способствующий появлению новых форм общения и развитию диалога, более вероятен в «сценическом» пространстве[8].

Любопытно, что в Европе сложились две разновидности ампира: французский и русский. При этом «русский ампир» был мягче, свободнее, пластичнее французского. В дворянских усадьбах, традиционно зонированных (первый этаж: столовые,

парадные залы для балов и гостиные для приемов в «масках» и ролевым поведением; второй этаж: жилые комнаты с происходящим в них повседневным общением с домочадцами) ампи́р использовался, в основном, для оформления помещений «наглядной» жизни, но постепенно, когда эти рамки стали размываться, он в измененном состоянии проник и в «жилые» комнаты, изменился, скорее даже упростился, получив иное название — бидермайер (его называют ампи́ром в духе домашнего уюта).

А теперь хотелось бы проиллюстрировать все вышесказанное на одной из сцен романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир». Именины у Ростовых. Графиня Ростова принимает посетителей в гостиной, вместе с княгиней Анной Михайловной, сидя в креслах в центре комнаты, в то время как молодежь находится «в задних комнатах, не находя нужным участвовать в приеме визитов» [9], — вот уже предстает первичное «зонирование» общения. Приезжает Марья Львовна Карагина с дочерью и начинается «тот разговор, который затевают ровно настолько, чтобы при первой паузе встать, зашуметь платьями, проговорить: *«Je suis bien charmée; la santé de maman... et la comtesse Apraksine»* и, опять зашумев платьями, пройти в переднюю, надеть шубу или плащ и уехать» [10]; очевидно, что цель визита — дань этикету. В ходе беседы обсуждается старый граф Безухов и его незаконный сын — сам диалог не несет какой-либо познавательной или «узнавательной» цели, а его участники исполняют роли воспитанной гостии и хозяйки, само общение — чистая формальность: «Что такое? — спросила графиня, как будто не зная, о чем говорит гостья, хотя она раз пятнадцать уже слышала причину огорчения графа Безухова» [11]. Светский формальный разговор, уже исчерпавший себя, обрывается неожиданным появлением детей и «ненормированным» поведением Наташи. «Гостья, принужденная любоваться семейною сценой, сочла нужным принять в ней какое-нибудь участие» [12], но Марья Львовна и Наташа — «обитатели» совершенно разных коммуникативных пространств. Карагина — чопорная дама из парадного зала, а Наташа — еще ребенок, которому позволяют многие шалости и ее не загоняют в строгие рамки формально-приличествующего «ролевого» поведения; поэтому не может состояться между ними диалог как таковой. И далее обобщенное противопоставление поведения: «Между тем все это молодое поколение... все разместились в гостиной и, видимо, старались удержать в границах приличия оживление и веселость, которыми еще дышала каждая их черта. Видно было, что там, в задних комнатах, откуда они все так стремительно прибежали, у них были разговоры веселее, чем здесь о городских сплетнях, погоде и comtesse Apraksine. Изредка они взглядывали друг на друга и едва удерживались от смеха» [13]. Цитата демонстрирует вынужденность внезапной смены стиля поведения и общения, удавшейся далеко не всем: «Николай покраснел, как только вошел в гостиную. Видно было, что он искал и не находил, что сказать; Борис, напротив, тотчас же нашелся и рассказал спокойно, шутливо, а возможно и театрально о Наташиной кукле». Интересна и коммуникативная «ниша» Веры. Она красива, неглупа, держит «себя уже, как большая», не относит себя более к миру «детей», при этом «не вписывается» в сферу «гостиных бесед»: «То, что она сказала, было справедливо и уместно; но, странное дело, все, и гостья и графиня, оглянулись на нее, как будто удивились, зачем она это сказала, и почувствовали неловкость», — но и в общении

с матерью не устанавливается должное взаимопонимание: «Вера, — сказала графиня, обращаясь к старшей дочери, очевидно, нелюбимой. — Как у вас ни на что понятия нет? Разве ты не чувствуешь, что ты здесь лишняя? Поди к сестрам, или...»[14]. Её стиль общения и поведения, вне диалогового пространства Ростовых.

Итак, дом — это единица социокультурного пространства, существующего в контексте коммуникации, необходимой для самореализации и самоактуализации личности. Эта «среда обитания» организуется стилем и его организует, что уже представляет из себя стиль жизни. Он являет собой «способ конструирования личности и самой жизни». Стиль культуры и стиль жизни неразрывно связаны друг с другом и обладают взаимным влиянием, поэтому истоки художественного стиля произведений искусства заложены в каждодневном существовании человека, которое является образом жизни.

1. Абушенко В. Л. Символический интеракционизм // URL: <http://www.u Brus.org/dictionary-units/?id=244561> (11.02.2011).
2. Эту мысль излагает В. В. Прозерский в работе «Вызов эстетике от архитектуры», которая существует в данный момент в виде рукописи.
3. Разова Е. Л. В поисках дома // URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/razova/home.html>
4. Там же.
5. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб, 2006. С. 20.
6. Там же. С. 22.
7. См. об этом: Лотман Ю. М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб, 2002. С. 377–382.
8. См. об этом: Бодрийяр Ж. Система вещей, М., 2001. С. 20.
9. Толстой Л. Н. Война и мир. Том I. М., 1973. С. 21.
10. Там же. С. 23.
11. Там же.
12. Там же. С. 24.
13. Там же.
14. Там же. С. 25.

В. Б. МАЛЫШЕВ

Кандидат педагогических наук, доцент

Самарский государственный технический университет

МЕТАФОРЫ МЕТАФИЗИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

В западноевропейской метафизике присутствуют свои сверхсимволы, которые терминологически были закреплены за понятиями «тождества», «Ничто», движениях по «упаковыванию» и «разведению» внешнего — внутреннего. За этим стоит полагание в разные эпохи разных целостностей, отсылающих к выходящему за границы: Божественному в Средние века, над- и сверх- человеческому в Новое Время и позднее. До сих пор сохраняется это